



## Décadrages

Cinéma, à travers champs

26-27 | 2014

Drones, cartographie et images automatisées

---

# L'image automatisée entre drones et appropriation

Claus Gunti

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/743>

DOI : 10.4000/decadrages.743

ISSN : 2297-5977

### Éditeur

Association Décadrages

### Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2014

Pagination : 66-93

ISBN : 978-2-9700668-8-0

ISSN : 2235-7823

### Référence électronique

Claus Gunti, « L'image automatisée entre drones et appropriation », *Décadrages* [En ligne], 26-27 | 2014, mis en ligne le 14 décembre 2015, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/743> ; DOI : 10.4000/decadrages.743

---

## L'image automatisée entre drones et appropriation

<sup>1</sup> Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, pp. 19-20.

<sup>2</sup> D'après ses propres chiffres Facebook, première plateforme de diffusion d'images, abritait en septembre 2013 plus de 250 milliards de photographies. Voir « A focus on efficiency. A whitepaper from Facebook, Ericsson & Qualcomm », communiqué de presse du 16 septembre 2013. Disponible sur [https://fbcdn-dragon-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/851575\\_520797877991079\\_393255490\\_n.pdf](https://fbcdn-dragon-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/851575_520797877991079_393255490_n.pdf) (dernière consultation le 30 octobre 2013).

<sup>3</sup> Si le terme « drone » émerge d'un contexte militaire, il sera traité ici de manière générique, reprenant la définition de son équivalent d'origine anglo-saxonne « UAV » (*unmanned aerial vehicle*), également utilisé en français : véhicule aérien sans pilote. Il recouvre donc tout type d'appareils volants sans pilote télécommandés, autonomes ou semi-autonomes.

<sup>4</sup> Dans la perspective d'une archéologie des médias, les dispositifs de vidéo-surveillance analogiques en circuit fermé (CCTV pour *closed circuit television*), apparus au courant des années 1960, mais se généralisant dans les années 1990, constituent très clairement un élément central dans la genèse de l'image automatisée. Ils se différencient néanmoins de leur équivalent numérique, par le fait que les images produites ne sont ni enregistrées (ou effacées après peu de temps), ni traitées informatiquement, ni diffusées dans des réseaux ouverts.

*La formalisation et la diffusion d'images produites par des moyens informatiques préludent à l'invasion d'« espaces » visuels forgés de toutes pièces et sans commune mesure avec les pouvoirs mimétiques du cinéma, de la photographie et de la télévision.*

Jonathan Crary, *L'art de l'observateur*<sup>1</sup>

A L'ÈRE DE LA GÉNÉRALISATION DES TECHNOLOGIES numériques, la production d'images connaît une croissance hyperbolique, qui se traduit par la réalisation quotidienne d'une quantité astronomique de clichés<sup>2</sup>. Un facteur qui joue un rôle important dans ce phénomène – et dont il sera principalement question dans cet article – découle de l'automatisation croissante de la gestion des images grâce à des machines. Drones ou UAV<sup>3</sup>, satellites, caméras de surveillance<sup>4</sup>, sondes spatiales ou dispositifs de cartographie comme Google Maps et Google Street View sillonnent et capturent tout type d'espaces géographiques et physiques, enregistrant des images de villes, de l'environnement, de portions de l'univers ou encore du corps humain. Ces technologies s'inscrivent également dans la généralisation de la gestion automatisée des données produites – analysées, transformées ou diffusées grâce à des ordinateurs –, et dépassent donc largement le simple appareillage de *capture*. Une part significative de photographies ou d'images vidéo produites et visualisées aujourd'hui résulte donc de dispositifs représentant le monde sans le concours d'une quelconque intervention humaine. L'absence de photographe, l'automatisation de la prise de vue, mais aussi le traitement informatique et la diffusion autonome de l'image, constituent donc les critères définitoires principaux du concept d'image automatisée, à travers lequel nous aborderons ces développements a priori technologiques, mais dont les enjeux dépassent une simple histoire technique, ou même une histoire au sens strict de l'image. Corrélés à des méta-

données non visuelles (géolocalisation, vitesse, température, accélération, données EXIF<sup>5</sup>, etc.) ou à des images suppléant au spectre de la lumière visible (infrarouge, ultra-violet, mesure laser, etc.), ces systèmes cartographient et enregistrent, analysant et systématisant toutes les informations disponibles ou mesurables par des capteurs, tout en se rapprochant de plus en plus de *modélisations*, tant la codification du monde basée sur cette quantité exponentielle de données (photographiques et non photographiques) converge, au sein du dispositif informatique, avec son modèle mathématique. Cette imagerie « améliorée » par des métadonnées, sa circulation, son automatisation et surtout son impact sur la culture visuelle du spectateur semble constituer – au détriment de la dimension strictement *photographique* – le point nodal de ce « nouveau » média, dont le croisement avec des technologies de « transport » (caméras mobiles, drones avec caméras, voitures-caméra, caméras-lunettes, internet, etc.) amplifie la mobilité, produisant un type d'images formellement inédites.

Dans cet article introductif, il s'agira d'analyser cette production d'images non pas à travers leur usage primaire, leur nature apparemment désincarnée et mécanique, mais par le biais de leur appropriation et de leur interrogation par des artistes. Il conviendra donc d'évaluer ce qui, au sens strict, ne constitue plus une image automatisée : dès lors que celles-ci sont réutilisées, recyclées, un facteur humain intervient nécessairement, engageant l'artiste, le spectateur et des références culturelles communes. Ce geste appropriatif – l'utilisation d'une photographie prise par un drone comme le recyclage d'images trouvées sur internet – permet de révéler les modalités de transmission et de connotation de cette imagerie, d'illustrer la manière dont l'humain intervient à divers niveaux dans son économie, et plus généralement de dessiner une cartographie des ramifications multiples que ces dispositifs engendrent, autant dans leur expression politique qu'esthétique.

### **Automatisation et technologies numériques**

L'automatisation de la prise de vue photographique (ou vidéographique), dont l'histoire connaît de nombreux précédents (pigeons photographiques, avions furtifs, etc.), connaît un développement important à la fin des années 1990, parallèlement au développement des technologies numériques. De nombreux artistes ont abordé ces dispositifs,

5 « Exchangeable image file format » : données enregistrées par tout appareil photographique numérique, incluant par exemple les réglages de l'appareil (ouverture du diaphragme, temps d'exposition, etc.), le modèle, l'heure et la date ou des données GPS, qui seront associées au fichier image sans toutefois être visibles.

<sup>6</sup> Voir Martin Jay, «The Scopic Regimes of Modernity», dans Hal Foster (éd.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.

<sup>7</sup> Texte de présentation du programme vidéo «Beyond surveillance» (curateur Manu Luksch), Lighthouse, Brighton, 28 avril 2010. Disponible sur [www.ambientTV.net](http://www.ambientTV.net) (dernière consultation le 6 février 2012). Traduction de l'auteur.

<sup>8</sup> Voir Inke Arns, «Social technologies, deconstruction, subversion and the utopia of democratic communication», dans Dieter Daniels et Rudolf Frieling (éd.), *Medien Kunst Netz 1: Medienkunst im Überblick*, Springer, Vienne/New York 2004. Disponible sur [www.medienkunstnetz.de/themes/overview\\_of\\_media\\_art/society/scroll/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/society/scroll/) (dernière consultation le 6 novembre 2013).

<sup>9</sup> Le site internet du collectif fournit par ailleurs plans et matériel pour effectuer ces opérations soi-même. Voir [www.bureauit.org/](http://www.bureauit.org/) (dernière consultation le 18 mars 2014).

<sup>10</sup> Voir à ce propos Grégoire Chamayou, *La théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013.

thématisant notamment les enjeux politiques ou éthiques de leur utilisation. En adoptant eux-mêmes ces technologies comme outils de capture ou en s'en appropriant les images, ils en interrogent les enjeux esthétiques et formels, ou leur régime scopique spécifique <sup>6</sup>. L'apport de l'informatique y joue un rôle de plus en plus important. En 1999, un collectif d'artistes-ingénieurs, le Bureau of Inverse Technology (BIT), se sert d'un avion télécommandé afin de filmer des zones interdites de survol d'entreprises militaires (Lockheed), d'institutions fédérales (NASA) ou d'entreprises civiles (Apple, Sun Microsystems), «exposant les enjeux légaux, sociaux et esthétiques de la vidéosurveillance» <sup>7</sup> (fig. 1). En retournant les caméras contre leurs créateurs, ces artistes opèrent en quelque sorte des contre-mesures pour interroger le rôle des industriels <sup>8</sup>, préfigurant les capacités visuelles des drones, extension mobile de la vidéosurveillance <sup>9</sup>. Ces dispositifs posent donc dès le départ de nombreuses questions éthiques et politiques, tant dans leur expression militaire – les drones occupent surtout l'espace médiatique aujourd'hui à travers leur utilisation comme arme de guerre contre-insurrectionnelle par l'administration Obama <sup>10</sup> – que civile: Google Street View, par son omniprésence, est régulièrement confronté à l'ire des «utilisateurs» et des autorités publiques, lui reprochant d'empiéter sur la vie privée des personnes



1/ Bureau of Inverse Technology (BIT),  
*BIT Plane*, 1999, capture d'écran

photographiées<sup>11</sup>. Mais si la dimension politique de ces technologies domine le débat et constitue clairement l'un de leurs enjeux principaux, traité par un nombre important d'artistes comme Harun Farocki, Trevor Paglen, Omer Fast ou James Bridle, leurs caractéristiques formelles et esthétiques, leurs usages et leur régime scopique spécifique appellent également à une analyse plus systématique des dispositifs eux-mêmes et de leur utilisation, en les inscrivant dans une histoire des dispositifs de vision. Le travail de Thomas Ruff, photographe allemand associé communément à une tradition documentaire allemande et utilisant depuis la fin des années 1990 des images trouvées sur internet, aborde le dispositif dans une perspective autoréflexive, interrogeant la circulation de l'image sur la toile et la culture visuelle spécifique qui semble résulter de sa consommation. Harun Farocki aborde quant à lui frontalement l'usage militaire de ces technologies. L'un et l'autre déploient une réflexion complexe sur ces dispositifs de vision et leur régime perceptif, sur le rôle épistémologique que les images qu'ils produisent incarnent. Mais ils représentent deux tendances bien distinctes : une position explicitement politisée et critique – le cinéaste allemand produit des films militants depuis la fin des années 1960 –, et une interrogation du dispositif lui-même qui, sans être apolitique, n'aborde pas aussi ouvertement la place de ces technologies dans nos sociétés et les problèmes qu'elles posent<sup>12</sup>.

### Une courte histoire

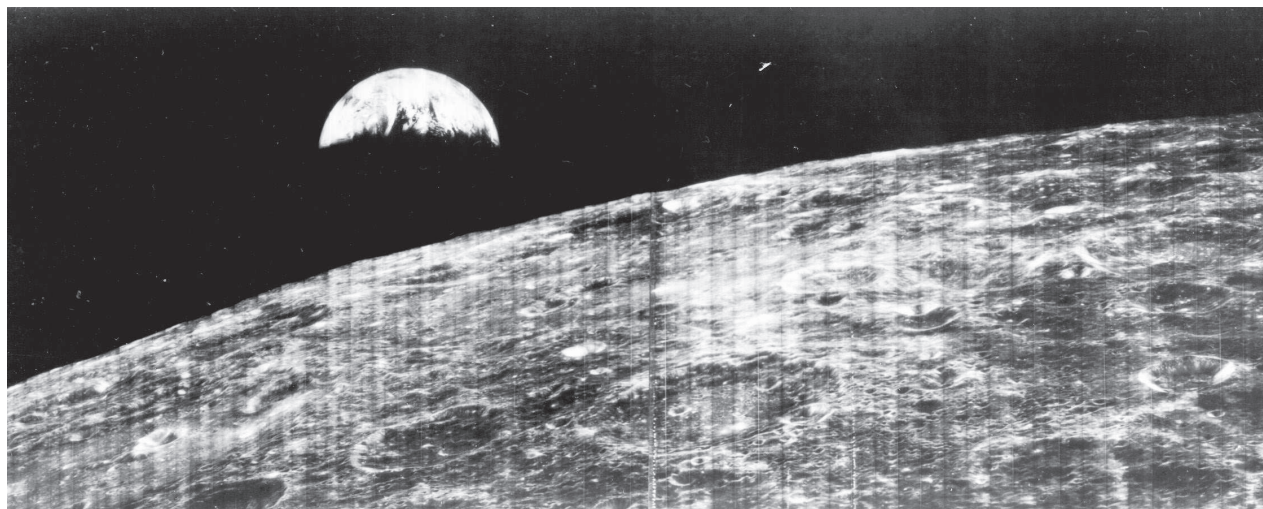
Le champ de l'image automatique a encore peu été théorisé, mais peut néanmoins être inscrit dans une histoire de la vision mécanique, dans son articulation technique et culturelle. L'étude de différents champs qui contribuent à sa définition – la surveillance, la vue aérienne ou l'histoire des systèmes de capture automatisée – permet une mise en relation potentiellement productive. La photographie aérienne et spatiale, l'un des domaines que l'on peut associer à ce concept, connaît par exemple une historiographie déjà importante. Quelques années seulement après la publication des premières images de la terre vue de l'espace au milieu des années 1960 – envoyées sur terre sous la forme de données informatiques archaïques (fig. 2) – Beaumont Newhall publie *Airborne Camera: the World from the Air and Outer Space*<sup>13</sup> (1969), thématissant ainsi cette occurrence pré-numérique d'image automatisée. Abordant autant des objets associés à l'émergence de la photographie que des plateformes

<sup>11</sup> La ligne de défense de Google consiste notamment à dire que les images Street View ne sont pas visualisables en temps réel et qu'il s'agit d'images prises dans le domaine public (un passant verrait la même chose que la voiture caméra de Google). Ce discours cristallise la différenciation fondamentale qu'il s'agirait de formuler dans le débat sur la vie privée entre l'information visuelle elle-même, et cette même information qui est enregistrée, diffusée et accessible mondialement. Voir notamment l'onglet « Confidentialité et sécurité » sur le site internet de Google. Accessible sur [www.google.com/maps/about/behind-the-scenes/streetview/privacy/#streetview](http://www.google.com/maps/about/behind-the-scenes/streetview/privacy/#streetview) (dernière consultation le 30 octobre 2013).

<sup>12</sup> Les dimensions visuelles et politiques, « le voir et le pouvoir » pour reprendre l'expression foucauldienne associée au panoptique benthamien, ne sont bien sûr pas mutuellement exclusives, mais distinguées ici afin de clarifier l'argumentation. Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 et Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990.

<sup>13</sup> Beaumont Newhall, *Airborne Camera: the World from the Air and Outer Space*, London/New York, The FocalPress, 1969.





2/ Photographie de la Terre transmise à distance depuis « Lunar Orbiter I », 1967 (courtesy NASA)

<sup>14</sup> Mark Dorrian et Frédéric Pousin (éd.), *Vues aériennes: seize études pour une histoire culturelle*, Genève, MetisPresses, 2012.

<sup>15</sup> Ce champ interdisciplinaire regroupe surtout la sociologie, les sciences politiques et la géographie mais demeure peu exploré dans les études visuelles, malgré – ou à cause de – la réalisation en 2001 de l'importante exposition du Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe et de son catalogue homonyme: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne et Peter Weibel (éd.), *Ctrl [space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2002, qui constitue encore l'ouvrage de référence sur le sujet. Voir par exemple David Lyon, « Editorial. Surveillance Studies: Understanding visibility, mobility and the phenetic fix », *Surveillance and Society*, vol. 1, n° 1, 2002, pp. 1-7.

cartographiques comme Google Maps, le récent ouvrage de Mark Dorrian et Frederic Pousin, *Vues aériennes: seize études pour une histoire culturelle*<sup>14</sup> contribue de manière conséquente aux enjeux de ce type de représentations. La question de la surveillance, intrinsèquement associée aux images automatiques par le biais de la vidéosurveillance dès les années 1990, est quant à elle largement couverte par l'émergence récente des *surveillance studies*, sans toutefois en systématiser la dimension visuelle<sup>15</sup>. La question de l'automatisation de la prise de vue sera quant à elle abordée ponctuellement en lien avec l'image aérienne, par exemple par Daniel Gehrmann dans « Unbemannte Kamera. Zur Geschichte der automatischen Fotografie aus der Luft » (1999)<sup>16</sup> ou Moritz Neumüller dans « Unbemannte Fotografie/Unmanned photography » dans *European Photography* (2013)<sup>17</sup>. Là encore, il s'agit d'études de cas associées à un champ très spécifique.

<sup>16</sup> Daniel Gehrmann, « Unbemannte Kamera. Zur Geschichte der automatischen Fotografie aus der Luft », *Fotogeschichte*, vol. 19, n° 73, 1999.

<sup>17</sup> Neumüller Moritz, « Unbemannte Fotografie/Unmanned photography », *European Photography*, vol. 34, n° 93, été 2013.

Le concept d'image automatisée dans son articulation artistique, dérivé de la généralisation très récente de ces technologies de captures (drones, caméras miniatures, pièges photographiques (fig. 3-4), webcams, etc.), de diffusion par internet (interfaces cartographiques, plateformes d'échange d'images, etc.) et de la synchronicité entre les deux (mise en ligne immédiate d'une image prise par un *smartphone*, etc.), n'a par contre été qu'à peine esquissé<sup>18</sup>. L'un des premiers projets d'exposition l'abordant explicitement a récemment pris forme. Il s'agit de l'exposition *Drone. L'image automatisée* du curateur britannique Paul Wombell montrée lors du *Mois de la Photo de Montréal* 2013. Elle aborde les travaux d'artistes chez qui l'appareil photographique s'autonomise, produisant des images interconnectées et mises en réseau<sup>19</sup>. Le corpus dépasse largement le concept du drone, qui prend ici une valeur plutôt symbolique, signifiant tout type de photographie «non humaine»<sup>20</sup>. Un projet antérieur qui aborde des objets similaires, sans toutefois aborder explicitement l'automatisation, fut présenté aux *Rencontres photographiques d'Arles* en 2011. L'exposition *From Here On*, réalisée conjointement par Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr et Joachim Schmidt, interroge l'utilisation d'images trouvées sur

<sup>18</sup> Paul Virilio a indubitablement été l'un des premiers théoriciens à penser le concept d'image automatique de manière conséquente, mais la genèse de la notion, qui apparaît notamment chez Gilles Deleuze dans une autre inflexion – «le cinéma est la seule ou [...] la première image automatique, c'est-à-dire douée d'auto-mouvements» – mériterait une étude systématique. Voir Gilles Deleuze, «cinéma/pensée», cours à l'Université Paris 8, 6 novembre 1984. Disponible sur [www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=365](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=365) (dernière consultation le 6 novembre 2013) et Gilles Deleuze, *L'image-temps*, chapitre 7 «La pensée et le cinéma», Paris, Minuit, 1983 et Paul Virilio, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, 1984.

<sup>19</sup> Paul Wombell, «Black Box», dans Paul Wombell (éd.), *Drone. The Automated Image. Le Mois de la Photo à Montréal*, 13<sup>th</sup> Edition, Bielefeld/Berlin, Kerber Verlag, 2013, pp. 14-15.

<sup>20</sup> Voir Joanna Zylińska, «All the world's a camera: Notes on non-human Photography», *Drone. The Automated Image. Le Mois de la Photo à Montréal*, op. cit., pp. 163-164.



3/ Photographie infrarouge d'un piège photographique

<sup>21</sup> Voir la déclaration d'intention de l'exposition signée par Clément Chéroux. Accessible sur [www.rencontres-arles.com/A11/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL\\_7](http://www.rencontres-arles.com/A11/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_7) (dernière consultation le 24 octobre 2013).

<sup>22</sup> Comme le remarque par exemple André Gunthert, historien de la photographie spécialisé dans les images numériques, la reconnaissance institutionnelle de ces pratiques semble très tardive, et reflète le fait qu'une « part importante du monde photographique est loin de la réalité quotidienne des images » et sans doute très critique vis-à-vis de la remise en question de la figure de l'auteur ou de la supposée perte d'aura que cette nouvelle économie des images produirait. Voir André Gunthert, « « From here on », Arles rencontre la photo numérique », sur [culturevisuelle.org](http://culturevisuelle.org), 8 juillet 2011. Accessible sur <http://culturevisuelle.org/icones/1853> (dernière consultation le 24 octobre 2013). La légitimation de travaux ayant recours à des images automatiques semblent par ailleurs profiter – vu la contemporanéité de ces pratiques il ne peut s'agir que d'une hypothèse – de la dimension politique des images de drones. On ne saurait remettre en question le travail d'un artiste critiquant les frappes de drones américaines, travail que l'on peut par ailleurs légitimer à travers son inscription dans une tradition documentaire. La mobilisation de cette imagerie par des figures artistiques reconnues pourrait aussi jouer un rôle important. Harun Farocki exposant ces images de guerre au MoMA (exposition *Harun Farocki: Images of War (at a Distance)*, 21 juin 2011 au 2 janvier 2012) contribue clairement à la légitimation de la pratique appropriative et des images

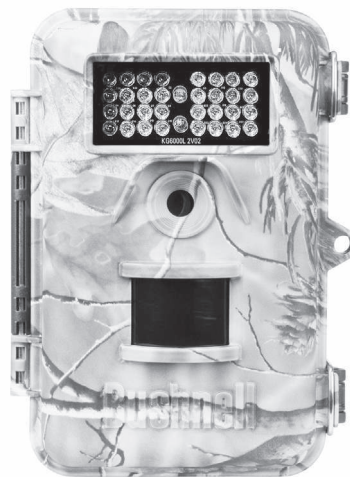
internet<sup>21</sup>, pratique qui constitue un pan important de ce que nous définissons comme image automatisée<sup>22</sup>, sans toutefois inscrire ces pratiques dans une réflexion théorique plus large.

### Drones, politique et prises de vues subjectives

L'idée d'automatisation de la vision et son lien avec la guerre préexiste bien évidemment à ces projets susmentionnés, notamment à travers *Guerre et cinéma. Logistique de la perception* (1984) de Paul Virilio. Le rôle que jouèrent les développements du complexe militaro-industriel dans la généralisation de ces dispositifs, et plus généralement le lien entre guerre, technologie et vision – au cœur de l'ouvrage de Virilio –, résistent avec les travaux de nombreux artistes contemporains. Nous en évoquerons trois ici, afin d'explorer la diversité du traitement de ce *topos*: Harun Farocki, dans une série de films et d'installations sur la guerre, reconstitue la genèse de l'automatisation et du contrôle à distance de l'armement. Il met en relation l'application des technologies issues d'un contexte militaire au contexte civil, se traduisant notamment par l'auto-

de drones, alors que les travaux de photographes peu connus recyclant des images de Google Street View s'ancrent plus difficilement dans un contexte ins-

titutionnel reconnu. Il nous paraît donc intéressant de confronter ces travaux politiques à ceux interrogeant ces dispositifs, afin d'en établir les spécificités.



4/ Piège photographique

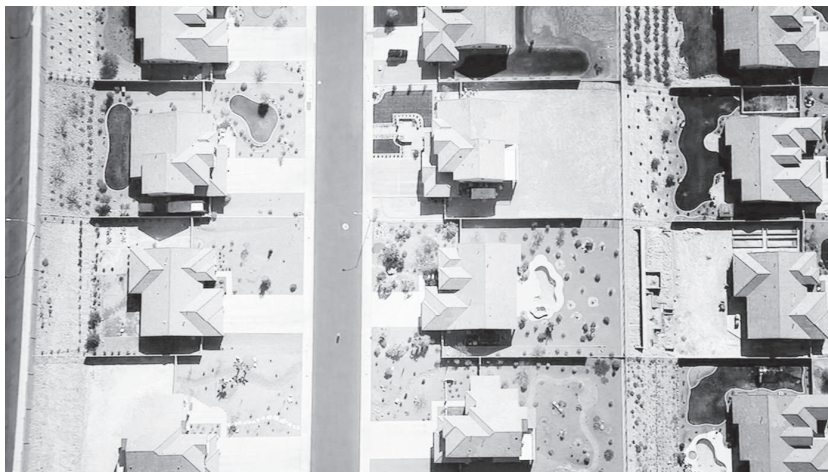




5/ Harun Farocki, *War at Distance*, 2003,  
26 min 30 s, capture d'écran

matiation de la production de biens de consommation (*fig. 5*). La vidéo d'Omer Fast *5000 Feet is the Best* (2011) aborde l'utilisation de drones par l'armée américaine par le biais du trauma et de la confrontation entre micro-récit individuel, histoire médiatique<sup>23</sup> et fiction, faisant l'investigation des troubles psychologiques d'un opérateur d'un UAV, incapable d'associer son travail consistant à tuer des insurgés à distance à travers l'interface de l'écran avec le contexte de son quotidien à Las Vegas, d'où

<sup>23</sup> Milena Hoegsberg and Melanie O'Brian, «Preface», dans Milena Hoegsberg and Melanie O'Brian (éd.), *Omer Fast. 5000 Feet is the Best*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 43.



6/ Omer Fast, *5000 Feet Is the Best*, 2011,  
capture d'écran

7/ Trevor Paglen, *Canyon Hangars and Unidentified Vehicle*; Tonopah Test Range, NV; Distance ~ 18 miles; 12:45 P.M., 2006 (courtesy the artist and Altman Siegel, San Francisco; Metro Pictures, New York; Galerie Thomas Zander, Cologne)



<sup>24</sup> Dans *War at Distance* (2003, vidéo, 54 min), Harun Farocki retrace la genèse des drones, sans les aborder explicitement, en analysant des dispositifs visuels couplés à des missiles. Il s'intéresse particulièrement à la première occurrence historique de dispositifs de vision automatisée émettant une image en direct, grâce à laquelle le drone est télécommandé. Le HS 293 D, testé par la *Luftwaffe* allemande pendant la Seconde Guerre mondiale, est contrôlé depuis un avion à travers une image TV transmise depuis l'engin, procédé encore couramment utilisé aujourd'hui, comme en témoignent par exemple les images vidéo en vue subjective de frappes de missiles américains sur Bagdad, lors des deux guerres en Irak.

<sup>25</sup> Des images vidéo de drones Predator américains opérant en Irak avaient notoirement été piratées en 2009 par des insurgés irakiens, ayant interceptés le flux de données non cryptées entre l'engin et sa station de commande, utilisant du matériel rudimentaire. Voir par exemple *cnn.com*, 18 décembre 2009. Disponible sur <http://edition.cnn.com/2009/US/12/17/drone.video.hacked/> (dernière consultation le 25 octobre 2013).

il pilote les engins en rotation au-dessus du Waziristan ou du Yémen (fig. 6). Trevor Paglen, activiste, sociologue et photographe, opère lui une contre-mesure symbolique consistant à observer le dispositif de surveillance américain – drones, bases d'écoutes et de traitement de données ou programmes *black op secrets* – rendant visibles les procédés furtifs et les tentatives de camouflage de ces programmes, subordonnés à la *National Security Administration* (NSA) (fig. 7).

La particularité de ces projets se situe dans la mise en scène de drones ou de missiles<sup>24</sup>, interrogés et thématiques comme instruments de pouvoir, mais également en tant que machines de vision: un grand nombre de travaux s'approprient leurs spécificités techniques, combinant des engins filmés ou photographiés avec des images produites par ceux-ci. Films ou photographies intègrent des «vues subjectives» de leurs caméras, parfois même à travers le piratage de drones réels par des insurrectionnels<sup>25</sup>. Au-delà de l'illustration des points de vue surélevés ou aériens de ces appareils, premier paramètre identifiable de leur régime scopique, l'image produite par les drones procède de la corrélation de données visuelles et de métadonnées visibles à l'écran, omniprésentes dans ces travaux (fig. 8). La mire est facilement identifiable et la majorité des données numériques (heure, date, direction cardinale, vitesse, géolocalisation, etc.) ou des caractères alphabétiques (statut de

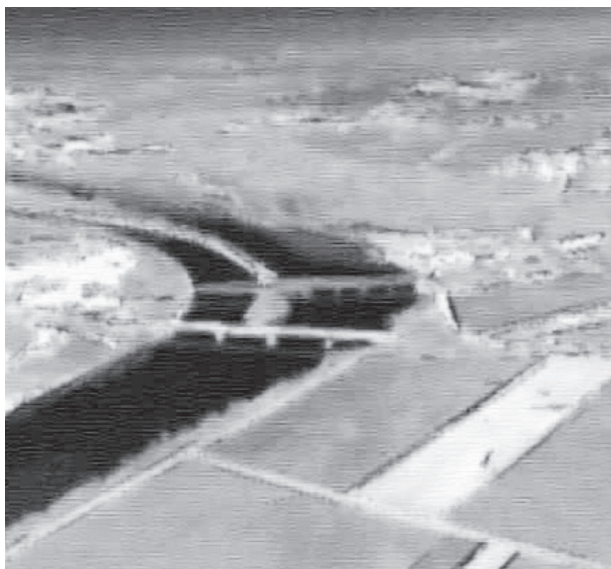
la caméra, enregistrement, résolution, etc.) qui découlent de la navigation, de l'interface de prise de vue, voire de l'armement<sup>26</sup>, s'interprètent aisément. Les images produites par les caméras intègrent par ailleurs souvent des fréquences non visibles par l'œil humain – dans le contexte militaire souvent des vues thermiques –, complétant l'image « traditionnelle ». Cette mise en relation entre données visuelles et métadonnées est souvent présente dans l'image, par exemple dans *5000 Feet is the Best* d'Omer Fast (vidéo, 2011) ou *Drone Vision* (vidéo, 2010)<sup>27</sup> de Trevor Paglen, basé sur le flux vidéo d'un drone Predator piraté en Irak. Dans *War at Distance* (vidéo, 2003) de Farocki, cet aspect sera même abordé explicitement avec un objectif didactique très clair – Farocki expose dans ce travail son programme critique, énoncé et commenté par une voix *over* ou des sous-titres explicatifs. Dans ce film, Farocki montre des images de bombardiers modernes qui, pour s'assurer de l'adéquation de la cible qu'ils visualisent, mettent en relation les images filmées du sol, analysées en temps réels par un ordinateur, avec des informations cartographiques (en particulier topographiques), afin de certifier que l'image de la réalité correspond au modèle mathématique de cette réalité (fig. 9). L'ordinateur analyse le terrain à partir de sources visuelles, afin de vérifier qu'il coïncide avec les données de géolocalisation associée à la cible. Par cette stratégie de mise en relation d'images soumises à des régimes

<sup>26</sup> Ces trois fonctions du dispositif (navigation, observation, armement) sont par ailleurs souvent distribuées dans les postes de contrôle des drones militaires américains entre plusieurs opérateurs humains.

<sup>27</sup> Basée sur la vidéo d'un drone Predator piratée en Irak, voir note 20.



8/ Images opérationnelles d'un Northrop Grumman RQ-4 « Global Hawk » de l'U.S. Air Force (courtesy Northrop Grumman & Youtube)



9/ Harun Farocki, *War at Distances*, 2003, capture d'écran

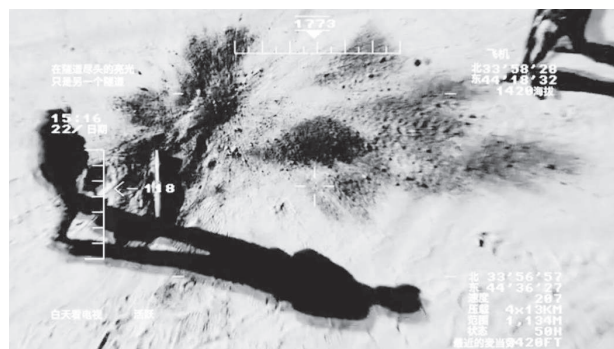
<sup>28</sup> L'exemple le plus célèbre, révélé par Wikileaks en 2010, est une vidéo en vue subjective intitulée *Collateral Murder* (2010, 39 min. 14 sec.), dans laquelle on voit un opérateur d'un hélicoptère de combat Apache tuer un groupe de ce qui se révélera être des civils irakiens à cause de leur comportement «suspect». Voir [collateralmurder.com](http://collateralmurder.com) (dernière consultation le 25 octobre 2013).

différents, et en émulant l'automatisation des images, Farocki interroge leurs réalités qui – comme de nombreuses pertes civiles «collatérales» d'attaques de drones en témoignent<sup>28</sup> – ne coïncident souvent pas. L'utilisation de métadonnées qui élargissent le spectre d'informations de l'image a par ailleurs pour conséquence leur inscription automatique dans un contexte – géographique, politique, etc. – beaucoup plus large, dont celle-ci devient indissociable. Pour le grand public, le drone équivaut aujourd'hui à une arme, malgré l'émergence rapide d'applications civiles et ludiques.

Une particularité formelle qui concourt à cette compréhension et qui participe au régime scopique que nous essayons d'esquisser découle de la mobilité de la caméra, qui non seulement permet des points de vue inédits, mais produit une accélération considérable du «mouvement» de l'image. Par une synchronisation entre le missile et la caméra embarquée – visible par exemple dans le film d'Omer Fast –, ou par des mouvements de zoom de plus en plus rapides et performants des caméras des drones, des avions ou des hélicoptères, ces dispositifs produisent des images dans lesquelles le mouvement axial descendant en diagonale

(du drone à la cible, de l'avion au sol, etc.)<sup>29</sup> se terminant sur un gros plan occupe une place prépondérante (fig. 10-12). Tout type d'images enregistrées en caméra « subjective » depuis le ciel par une machine (drone ou satellite) présentera tendanciellement une forte connotation militaire,

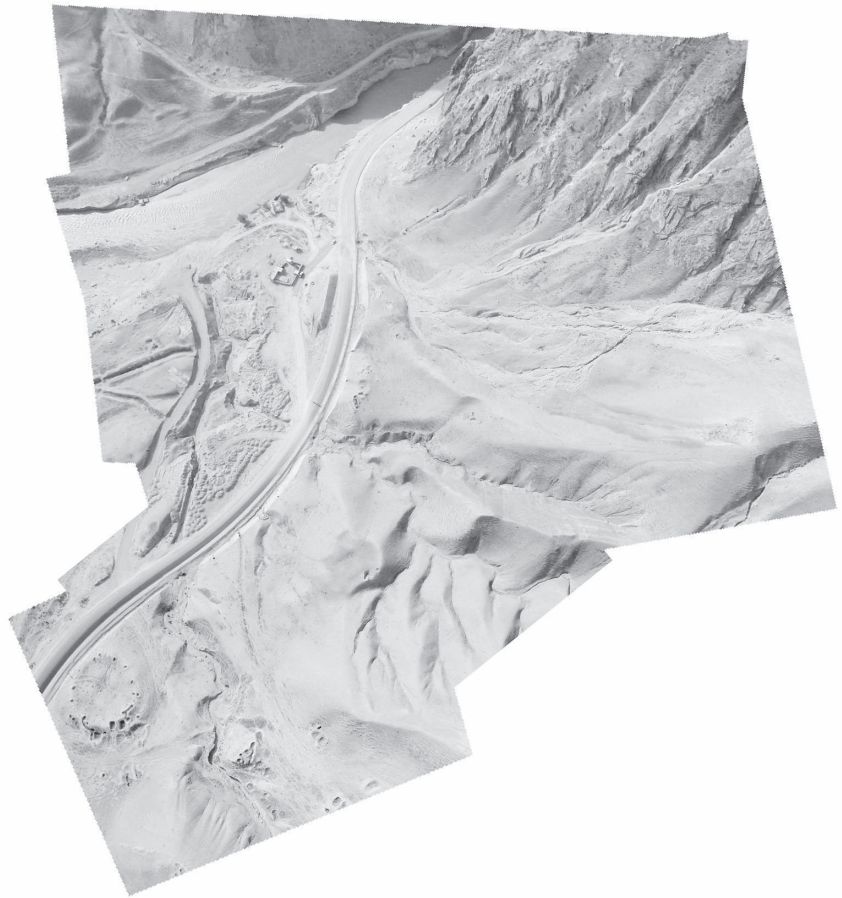
29 Qui remplace dans une certaine mesure la vue verticale statique avec des plans plus larges, caractéristique des images de bombardiers de la Seconde Guerre mondiale.



10, 11, 12/ Omer Fast, *5000 Feet Is the Best*,  
2011, capture d'écran



13/ Raphaël Dallaporta, *Chesme Shafa*,  
*Mur de fortification, Province Balkh,*  
*Afghanistan, Achaemenid period*  
 (VI<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) (série *Ruines*), 2011  
 (courtesy Raphaël Dallaporta)



<sup>30</sup> Harun Farocki, *War at Distance* (vidéo, 2003).

<sup>31</sup> Cette impression est par ailleurs amplifiée par le pays où les images sont prises, l'Afghanistan, en conflit quasi-permanent depuis l'invasion soviétique en 1979 et par sa stratégie de photo-montage consistant à associer plusieurs photographies en un seul montage en laissant visible les images individuelles, pratique rappelant des montages de photographies aériennes utilisées pendant la Seconde Guerre mondiale.

qui est renforcée à travers leur médiatisation par les Etats-Unis pendant la guerre en Iraq en 1991: comme le note Farocki dans *War at Distance*, «conduite et reportage de guerre ne font plus qu'un»<sup>30</sup>. L'image topographique aérienne, historiquement associée aux bombardements de la Première et de la Seconde Guerre mondiale, conditionne déjà considérablement la lecture des images. Les photographies de sites archéologiques afghans prises par l'artiste français Raphaël Dallaporta avec son propre drone évoquent irrémédiablement une image associée à un conflit, malgré leur nature civile (fig. 13). Il s'agit en l'occurrence d'une collaboration avec une mission archéologique française sur place<sup>31</sup>. Mais

les images de surveillance vidéo thématiques par ces artistes ou médiatisées, oscillant entre moments de latence et accélération liés à des zooms prospectifs ou à des attaques, associent encore plus explicitement ces images à un contexte belliqueux. La mobilité de l'image participe donc à son régime scopique et la connote comme image de guerre<sup>32</sup>. Au-delà de ces spécificités formelles, le conditionnement visuel de la mémoire collective opère aussi thématiquement, le drone civil filmant majoritairement des espaces de vie occidentaux – villes, parcs, etc. – alors que leurs équivalents militaires gravitent plutôt autour de régions désertiques ou semi-désertiques, dans des contextes culturels associés à l'Orient ou à l'Afrique, reflétant les zones opérationnelles des drones de combat américains (principalement l'Iraq, le Yémen, la Somalie, l'Afghanistan et le Pakistan)<sup>33</sup>.

Ce dispositif de surveillance se situe au cœur du travail de Trevor Paglen. Il constitue l'objet central de nombreuses séries de l'artiste américain, qui y fait aussi écho techniquement à travers un détournement des dispositifs visuels mis en jeu. Paglen observe toutes sortes

<sup>32</sup> Ce ressort technique est aussi omniprésent dans le cinéma d'action hollywoodien contemporain. Voir l'article d'Alain Boillat dans le présent dossier.

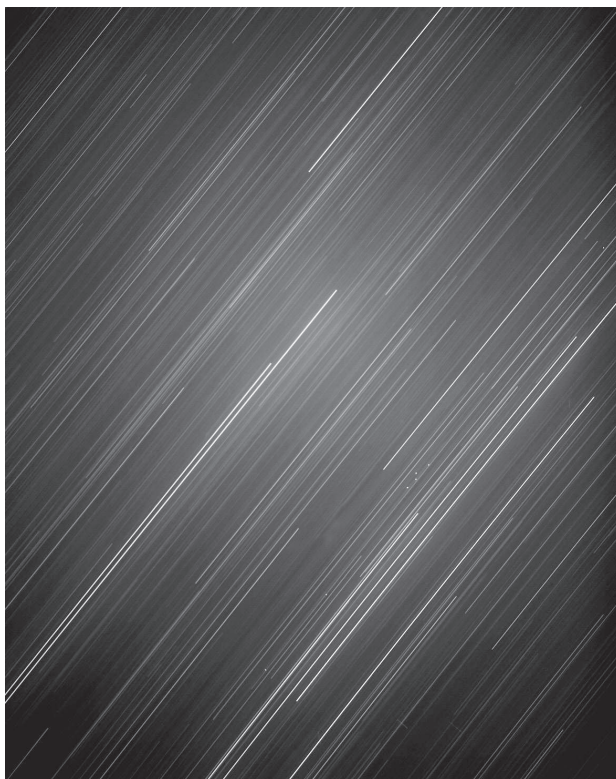
<sup>33</sup> Seul Israël et les Etats-Unis possédant des drones armés opérationnels, ce sont donc leurs cibles qui définissent la localisation et les images associées à ces dispositifs. Pour des raisons évidentes de confidentialité, les zones opérationnelles de drones de surveillance ne sont connues qu'accidentellement. En 2012, l'Armée américaine a par exemple perdu un drone en Iran, que les Iraniens ont prétendu avoir piraté. Voir par exemple *cnn.com*, 14 décembre 2011. Accessible sur <http://edition.cnn.com/2011/12/13/world/meast/iran-spy-plane/index.html?iref=allsearch> (dernière consultation le 30 octobre 2013).



14/ Trevor Paglen, *They Watch the Moon*, 2010 (courtesy the artist and Altman Siegel, San Francisco; Metro Pictures, New York; Galerie Thomas Zander, Cologne)



15/ Trevor Paglen, *PAN (Unknown; USA-207)*, 2010-2011 (courtesy the artist and Altman Siegel, San Francisco; Metro Pictures, New York; Galerie Thomas Zander, Cologne)



16/ Trevor Paglen, *Large Hangers and Fuel Storage*; Tonopah Test Range, NV; Distance approx 18 miles; 10:44am, 2005 (courtesy the artist and Altman Siegel, San Francisco; Metro Pictures, New York; Galerie Thomas Zander, Cologne)

de structures de surveillance des agences gouvernementales américaines – sites d'écoute acoustique (fig. 14), programme Echelon, drones et centres logistiques (fig. 15), satellites d'observation secrets, zones de non-survol ou *black sites* – en transposant des dispositifs optiques de photographies issus de l'astronomie. Téléphotographiant ces infrastructures à des distances considérables – souvent plusieurs dizaines de kilomètres – il rend visible l'appareillage de production de l'image automatisée dans un contexte militaire, utilisant filtres optiques et téléobjectifs: photographier à pareille distance présuppose une adaptation technique considérable. La série *Behind the Other Night Sky*, qui montre des satellites-espions américains opérant officieusement, repérés par des astronomes amateurs<sup>34</sup>, requiert un contrôle informatique de l'appareillage de capture photographique, couplé à un télescope, une caméra vidéo et

<sup>34</sup> Voir Trevor Paglen et Rebecca Solnit (éd.), *Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes*, op. cit., pp. 146-147.

un ordinateur, afin de compenser la rotation de la Terre et calculer la position du sujet photographié (*fig. 16*). En plus d'un appareillage technique très complexe, partiellement automatisé, le projet a recourt à des métadonnées – similaires à celles affichées dans les images de drones – qui dans ce cas particulier sont produites par des amateurs. Très concrètement, le travail de Paglen implique également une démarche de recherche constituant à débusquer ces sites ou localiser ces appareils<sup>35</sup>. Il a notamment collaboré avec des astronomes, mais a aussi découvert des vols secrets de la CIA, liés à son programme de détention fantôme, grâce à des amateurs d'aviation<sup>36</sup>. Cette pratique de recherche, mobilisant curieux ou amateurs qui se retrouvent sur des forums de discussion,

<sup>35</sup> Stratégie analysée par Paglen dans «Sources and methods», *id.*, pp. 144-147.

<sup>36</sup> Voir Trevor Paglen et A.C. Thomson, *Torture Taxi: on the trail of the CIA's rendition flight*, New York, Melville House, 2006.



17/ Mishka Henner, *79th Air Expeditionary Wing Al Udeid Air Base, Qatar 25°7'4"N 51°18'59"E*, 2010 (courtesy Mishka Henner)



37 Henner a également réalisé une série sur la présence de prostituées dans des zones périurbaines au sud de l'Italie (séries *No Man's Land*, 2011 et *No Man's Land II*, 2012), en naviguant sur des sites de rencontres d'utilisateurs de leurs services, partageant leurs expériences et la localisation précise de celles-ci, retrouvées et «photographiées» sur Google Street View.

38 Même des projets qui utilisent des images de Street View dans une optique plutôt formaliste et sensationnaliste – John Rafman fait la collection d'images drôles ou étonnantes – se basent sur des blogs d'utilisateurs qui les recensent par divertissement, ce qui conduit parfois à l'utilisation par deux artistes de la même image source. Mischka Henner et Jon Rafman ont tous les deux «photographiés» la même prostituée, le premier dans le cadre d'une série sur ce métier (séries *No Man's Land*, 2011 et *No Man's Land II*, 2012), le deuxième dans une série d'images se définissant par leur caractère insolite (série *9 eyes*, 2011).

semble se généraliser auprès d'artistes qui s'approprient des images sur internet, devenant un paramètre constitutif important. Dans sa série *Fifty-One US Military Outposts* (2010), Mischka Henner a par exemple produit des séries d'images tirées de Google Maps exposant des bases militaires américaines à l'étranger (fig. 17), en trouvant les informations sur leur localisation et fonction sur des blogs<sup>37</sup>. L'absence d'un opérateur lors de la capture de l'image impose donc la nécessité de localiser des images dans l'interface ou dans la réalité, grâce à des critères (géographiques, thématiques, etc.) prédéfinis<sup>38</sup>. Et dans ce contexte, la métadonnée ne constitue pas un simple corollaire à l'image automatique, mais bien une de ses conditions d'existence – extension numérique de l'exigence de la légende benjaminienne et, dans une certaine mesure, caution documentaire.

### Appropriation et mémoire collective

L'une des conclusions de l'analyse de l'utilisation des drones dans un contexte militaire et du conditionnement de la culture visuelle populaire que celle-ci produit, consiste à formuler l'importance d'un spectateur, dont la sensibilité exprime dans une certaine mesure une mémoire visuelle collective et que les travaux de Farocki, Fast ou Paglen confrontent



18/ Doug Rickard, #95.371514,  
Houston, TX. 2008, 2011 (© Doug Rickard,  
courtesy Yossi Milo Gallery, New York)



- en termes factuels, mais aussi visuels - à des évènements historiques. Ce ressort critique et stratégique symptomatique des années 2000 et d'une culture visuelle globale, mais dont les enjeux n'ont pour l'instant été qu'esquissés, est également au cœur de travaux de certains artistes mobilisant un autre type d'images automatisées, comportant des dissemblances techniques sensibles par rapport au flux visuel des drones et s'inscrivant dans des discours très différents, affranchis d'un impératif critique aussi explicite. En recyclant des images trouvées sur internet, leurs travaux recourent à des références visuelles issues du champ culturel ou médiatique. Ces images - automatiques dans le sens où elles aussi ont été enregistrées ou diffusées par des machines - ne sont donc pas désincarnées culturellement, comme des simples vecteurs d'information enregistrés mécaniquement, mais renvoient tendanciellement à une imagerie très prégnante et connotée.

Doug Rickard, photographe américain, retravaille des images captées à travers la plateforme de visualisation Google Street View, prises automatiquement et systématiquement à intervalles réguliers par les caméras multidirectionnelles à 9 objectifs couplées à toutes sortes de capteurs non visuels (fig. 18)<sup>39</sup>. Son travail sur des quartiers américains défavorisés (à Detroit, Baltimore, etc.), *A New American Picture* (2010-11), suggère formellement un lien ténu avec deux références, l'une technique, l'autre historique. Les images tirées de Street View, bien qu'elles ne montrent pas les outils de navigation de l'interface<sup>40</sup>, trahissent sciemment leur origine par les nombreuses zones de flou dans l'image, résultant de la prise de vue mobile - les images sont enregistrées par une voiture Google en marche - et par le processus de recomposition de l'espace euclidien par les logiciels de l'entreprise. Si les images sont légèrement retouchées - Rickard enlève les filigranes de copyright de Google et l'interface de navigation -, elles sont sans aucun doute sélectionnées pour leur gamme chromatique, l'intérêt de ce qui s'y passe et plus généralement une construction graphique équilibrée et intéressante. Le photographe possède un nombre quasi illimité de clichés à disposition, contrôlant donc son choix de motif, ainsi que le cadrage. Mais la particularité de cette série se découvre à travers les activités professionnelles de Rickard : spécialiste de la photographie alimentant un blog renommé<sup>41</sup>, le photographe trahit instantanément dans *A New American Picture* son goût pour la *street photography* américaine et particulièrement celle, en

<sup>39</sup> A ce propos voir Selim Krichane, « Les images photographiques des dispositifs de cartographie numérique », dans le présent dossier.

<sup>40</sup> Contrairement à d'autres artistes utilisant Street View comme Jon Rafman.

<sup>41</sup> <http://americansuburbx.com>.

<sup>42</sup> Voir par exemple Trent Morse, «Trent Morse On Biographical Landscape: The Photographs Of Stephen Shore, 1969-1979, At Icp, New York», sur <http://magazine.saatchionline.com>. Accessible sur [http://magazine.saatchionline.com/culture/reports-from/liechtenstein/trent\\_morse\\_on\\_biographical\\_la](http://magazine.saatchionline.com/culture/reports-from/liechtenstein/trent_morse_on_biographical_la) (dernière consultation le 25 octobre 2013).

<sup>43</sup> Elizabeth Renstrom, «Remixed, a New Take on Aperture Classics», *Time Magazine* en ligne, 16 octobre 2012. Disponible sur <http://lightbox.time.com/2012/10/16/aperture-remix/#1> (dernière consultation le 30 octobre 2013).

couleur, des années 1960-1970. Outre la multitude d'entrées dans son blog, c'est aussi un projet très récent qui le situe face à cet héritage : lorsque la fondation pour la photographie new-yorkaise *Aperture* lui commande un travail qui consiste à réinterpréter un livre édité par la fondation par le biais d'une image prise par lui-même, Rickard choisit l'ouvrage iconique *Uncommon Places* de Stephen Shore de 1982, réédité en 2004 par *Aperture* (fig. 19), en lui confrontant une photographie qui pourrait avoir été prise par Shore lui-même, datée de 1971<sup>42</sup>, mais signée Rickard (fig. 20). Le photographe, connu depuis la fin des années 2000 grâce à son projet *Street View*, semble presque s'affirmer en modèle de Shore. Mais Rickard, né en 1968, ne pouvait bien sûr pas prendre la photographie lui-même. Il s'agit en fait d'une carte postale de motel dont il s'approprie. Trouvée sur ebay après des «centaines d'heures de recherches», elle symbolise une source possible du travail de Shore<sup>43</sup>. L'image intitulée «El capitan lodge, Hawthorne, Nevada, October 9, 1971» (2012) et sa typologie de titre renvoient à une paroi rocheuse du parc national de Yosemite, référence autant à une image célèbre de Shore, «Merced River, Yosemite National Park, California, August 13, 1979» que, plus indirectement, à



19/ Stephen Shore, *Uncommon Places*,  
New York, Aperture, 2004 (1982)  
(© Stephen Shore & Aperture Foundation, New York)

«El Capitan, Winter, Sunrise, Yosemite National Park, California» 1968 (1974) d'Ansel Adams, figure mythique de la photographie de paysages en noir et blanc. Indépendamment de cet aspect anecdotique, son projet renvoie clairement à un certain type de photographie américaine, caractérisé par des sujets très urbains et l'émergence de la représentation du banal, ainsi que des gammes de couleurs chaudes et très saturées. David Company note dans l'introduction du livre issu du projet, «qu'il y a un fil continu entre *American Photographs* (1938) [de Walker Evans] et *The Americans* (1958-1959) de Robert Frank, *American Surfaces* (1972) de Stephen Shore, *American Pictures* (1977) de Jakob Holdt, *American Prospects* (1987) de Joel Sternfeld, *American Night* (2003) de Paul Graham» et *New American Pictures*<sup>44</sup>. En corollaire le projet renvoie donc aussi à toute une culture visuelle, confrontant l'émergence de la couleur dans le champ de la photographie à ambition artistique – interprétée comme vulgaire, car associée à la publicité ou la décoration<sup>45</sup> – avec l'interface Street View, une technologie grand public produisant des images de mauvaise qualité, réactualisant le débat sur la légitimité de certaines pratiques photographiques au sein du champ artistique. Et si ce projet

<sup>44</sup> David Company, «In the frame», dans Doug Rickard. *A New American Picture*, New York, Aperture, 2010, p. 10. Traduction de l'auteur.

<sup>45</sup> Voir Olivier Lugon, «Avant la «forme tableau»», *Etudes photographique*, n° 25, mai 2010. Accessible sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index3039.html> (dernière consultation le 28 octobre 2013).



20/ Doug Rickard, *El capitan lodge, Hawthorne, Nevada, October 9, 1971, 2012*  
(© Doug Rickard & Aperture Foundation, New York)

21/ Thomas Ruff, *nudes oboe6*, 2001, cprint,  
92 x 116 cm (courtesy Thomas Ruff &  
Galerie Mai 36, Zurich)



<sup>46</sup> Le site [americansuburb.com](http://americansuburb.com) et le nom de domaine ont été abandonnée par Doug Rickard au début de l'année 2013, selon [web.archive.org](http://web.archive.org). (dernière consultation le 19 mars 2014).

<sup>47</sup> Doug Rickard, *A New American Picture*, Köln, White Press/Schaden, 2010 (édition limitée épuisée), Doug Rickard, *A New American Picture*, New York, Aperture 2012 et Doug Rickard, *A New American Picture (limited edition box set)*, New York, Aperture 2012 (25 + 5 AP).

<sup>48</sup> Exposés notamment au Centre Pompidou lors du festival Cinéma du Réel, Paris, en 2011.

peine à se situer clairement dans sa manifestation physique – il existe un site internet<sup>46</sup>, divers livres<sup>47</sup>, ainsi que des tirages grand format de basse qualité contrecollé sur des panneaux de bois<sup>48</sup> comme de bonne qualité – la démarche qui le sous-tend reflète des mécanismes essentiels du débat sur l'image automatique.

Cette référentialité de l'image automatique à une culture visuelle collective constitue également un paramètre central et explicite du travail appropriatif numérique de Thomas Ruff. Le photographe allemand recourt, depuis la fin des années 1990, à des photographies en format *JPEG* qu'il télécharge sur internet ou à des fichiers numériques de photographies d'astronomies disponibles à travers des bases de données en ligne. Dans ce cas particulier, l'enjeu ne se situe pas essentiellement dans la capture automatisée de l'image – c'est le cas pour les images astronomiques, mais généralement pas pour les *jpegs* –, mais dans leur diffusion sur internet. La pratique appropriative fait donc l'économie d'un opérateur qui prendrait une image, le photographe puisant dans des sources préexistantes disponibles en ligne. Dans cette perspective,

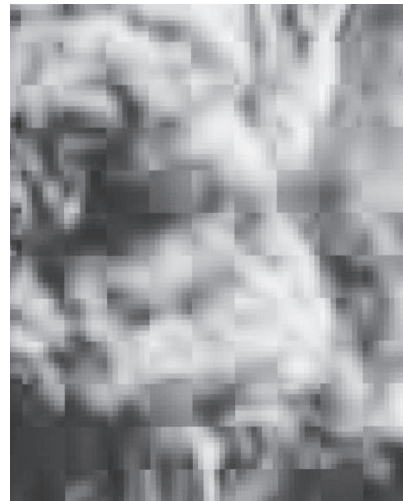
son travail peut être départagé en deux catégories. Les *nudes* (fig. 21)<sup>49</sup> et les *jpegs* (fig. 22)<sup>50</sup> procèdent de la réutilisation d'images au format *JPEG* – donc de petite taille et de mauvaise résolution – trouvées sur internet. La première série illustre la catégorisation de pratiques sexuelles telles qu'on les retrouve sur des sites pornographiques, montrant des scènes sadomasochistes, des ébats homo- ou hétérosexuels, des groupes ou des individus, visant à refléter la diversité de pratiques sexuelles et leur codification visuelle. Les *jpegs* reprennent ce modèle catégoriel, mais en l'adaptant à un champ visuel plus large, partant d'images médiatiques très connues (par ex. les attaques du 11 septembre 2001), mais englobant toutes sortes d'images plus ou moins connotées et plus ou moins reconnaissables. Imprimées en très grand format, les deux séries se

<sup>49</sup> Initiée en 1998, la série couvre principalement la période 1999-2004, avec une nouvelle série de nus exclusivement féminins et moins explicites datant de 2011. Voir par exemple *Thomas Ruff. Nudes*, textes de Michel Houellbecq, Munich, Schirmer/Mosel, 2003.

<sup>50</sup> La majorité de la série a été réalisée entre 2004 et 2007. Voir par exemple Bennett Simpson, *Thomas Ruff. jpegs*, New York, Aperture, 2009.



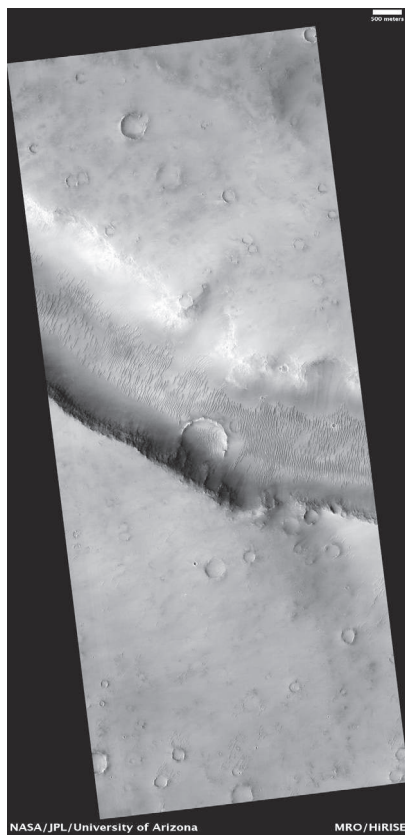
22/ Thomas Ruff, *jpeg msho1*, 2004, cprint, 276 × 188 cm  
(courtesy Thomas Ruff & Galerie Mai 36, Zurich)



23/ *Id.*, détail



distinguent techniquement par le traitement de leur surface, les *nudes* affichant un flou qui dissimule la pixellisation de l'image source, alors que les *pegs* insistent sur cette contingence technique d'un fichier de basse résolution formellement conditionné par un algorithme de compression. Extrapolant la double grille de pixel jusqu'à rendre l'image difficilement lisible de près (*fig. 23*), celle-ci signifie ainsi explicitement sa nature d'image autonome (et non de représentation d'une réalité phy-



24/ Image NASA, photographie noir et blanc, source de Thomas Ruff, *m.a.r.s.* 06, 2010 (courtesy NASA/JPL/University of Arizona)

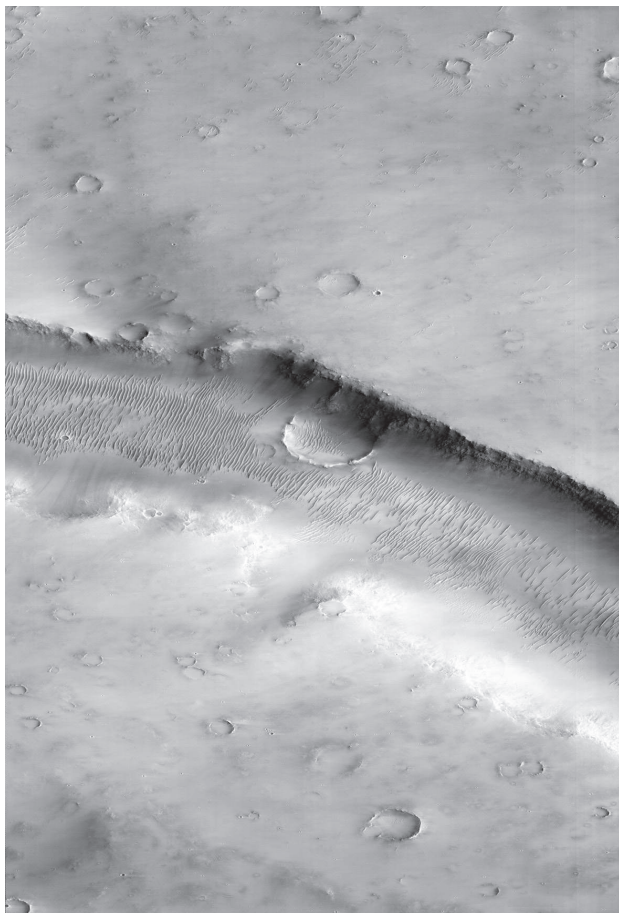


25/ Thomas Ruff, *m.a.r.s.* 06, 2010, cprint, couleur, 256 x 186 cm (courtesy Thomas Ruff & Galerie Mai 36, Zurich)

sique). La série *m.a.r.s.* résulte de l'utilisation par Thomas Ruff d'images prises par de la sonde *Mars Reconnaissance Orbiter* de la NASA<sup>51</sup>, disponible en ligne pour la communauté scientifique et les amateurs d'astronomie. Enregistrées verticalement et de manière systématique par la sonde pour cartographier la surface de Mars, par un dispositif de capture très complexe, la caméra haute résolution HiRISE<sup>52</sup>, elles sont modifiées informatiquement par Ruff pour leur donner une inflexion

<sup>51</sup> Mathias Winzen (éd.), *Thomas Ruff, Fotografien 1979-heute*, Cologne, Walter König, 2003.

<sup>52</sup> Voir le site du projet: <http://marso.web.nas.nasa.gov/HiRISE> (dernière consultation le 21 août 2013).



26/ *m.a.r.s.* 06, noir et blanc, reconstituée à partir de l'image source de la caméra Hi-Rise

<sup>53</sup> Voir «Interview of Thomas Ruff by Sandra Hofmeister», *DAMN Magazine*, n° 32, mars 2012, p. 50.

<sup>54</sup> Voir à ce propos Claus Gunti, «Grilles, séries, pixels: le protocole Becher comme mécanisme proto-numérique chez Jörg Sasse, Thomas Ruff et Andreas Gursky», dans Danièle Méaux (éd.), *Protocole et photographie contemporaine (actes du colloque)*, Université St-Etienne et Musée d'Art Moderne St-Etienne Métropole, Presses universitaires de St-Etienne, 2014.

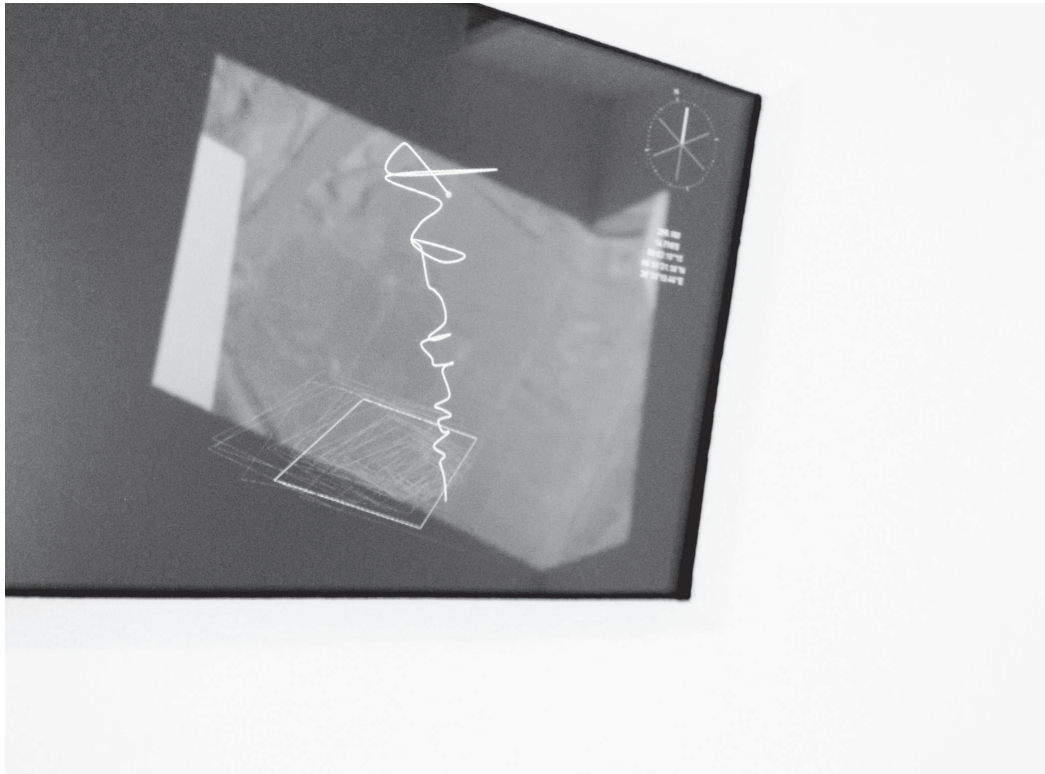
<sup>55</sup> Au sens strict, l'image automatisée ne serait plus, une fois utilisée par des artistes, automatique.

tridimensionnelle, simulant un point de vue aérien avec une vue plongeante diagonale, plutôt qu'une vue satellite orthogonale et leur teinte modifiée ponctuellement (*fig. 24-26*). Ruff légitime cette pratique en renvoyant à l'imagerie scientifique, notamment astronomique, souvent retouchée afin d'en clarifier la lecture, tout en mobilisant le spectateur, dont la conception de l'univers serait modifiée par ces pratiques<sup>53</sup>. Bien qu'interprétables grâce à de multiples clés de lecture alternatives, ces séries appropriatives basées sur des images générées par un réseau, par l'économie des images qui la sous-tendent et la culture visuelle qui en résultent, exemplifient une pratique courante chez Ruff, qui consiste à représenter non pas la réalité physique, mais des images<sup>54</sup>. Elles incarnent un moyen pour interroger la culture visuelle à travers son économie, utilisant l'image automatique et ses spécificités – dans ces deux séries, la contingence technique du *JPEG* et son expression esthétique, l'économie des images dans un contexte médiatique, l'architecture de web à travers des systèmes de classification, etc. – comme vecteur critique et analytique de ces dispositifs, de leur fonctionnement et de leurs enjeux.

### **L'image automatique : culture visuelle et métadonnées**

L'usage de l'image automatisée, utilisée dans un cadre fonctionnel, semble incarner l'antithèse de l'utopie des avant-gardes historiques: le dispositif n'incarne plus l'extension prothétique de la sensibilité humaine, mais retranche l'humain hors de ses processus, à travers une capture et une gestion automatisée, niant même dans une certaine mesure le spectateur. Et si l'usage des interfaces comme Google Street View se généralise, la majorité des images produites n'est traitée qu'informatiquement, sans jamais être «vues» par un regardeur. Les pratiques présentées dans cet article, qui se déploient dans le champ artistique, réinscrivent par contre ces dispositifs dans un contexte culturel, interrogeant leurs spécificités d'utilisation et leurs enjeux critiques et politiques. Le régime scopique de l'image automatisée «artistique»<sup>55</sup> semble donc se définir par une référentialité très forte à une mémoire visuelle collective, activant une relationalité avec la réalité à travers des références culturelles, mais aussi à travers des pratiques collaboratives, comme si la «perte» de l'opérateur humain – témoin et légitimation symbolique de l'acte photographique, en quelque sorte – imposait une réinscription de ces images dans le réel par un autre biais.

On constate également une tendance forte de ce type d'imagerie à participer à cette réinscription : les métadonnées y jouent un rôle central, qu'elles soient corollaires aux projets ou qu'elles en constituent le point de départ. Elles transparaissent très souvent *dans* les travaux, sans forcément apparaître en surimpression sur l'écran, comme c'est le cas chez Trevor Paglen, Harun Farocki et Omer Fast. La série *Ruines* de Raphaël Dallaporta existe par exemple sous la forme d'une installation vidéo qui projette la modélisation de la trajectoire du drone qui a pris les images (*fig. 27*). On retrouve aussi communément des mentions faisant référence à la localisation de l'image dans les légendes des travaux. Elles apparaissent dans les titres des œuvres chez Paglen (coordonnées géographiques), chez Mischka Henner (coordonnées géographiques ou



27/ Modélisation du vol d'un drone utilisé dans la série *Ruines* (2011), vue d'installation, *Paris-Photo* 2012



28/ Harun Farocki, *Serious Games III: Immersion*, 2010, capture d'écran

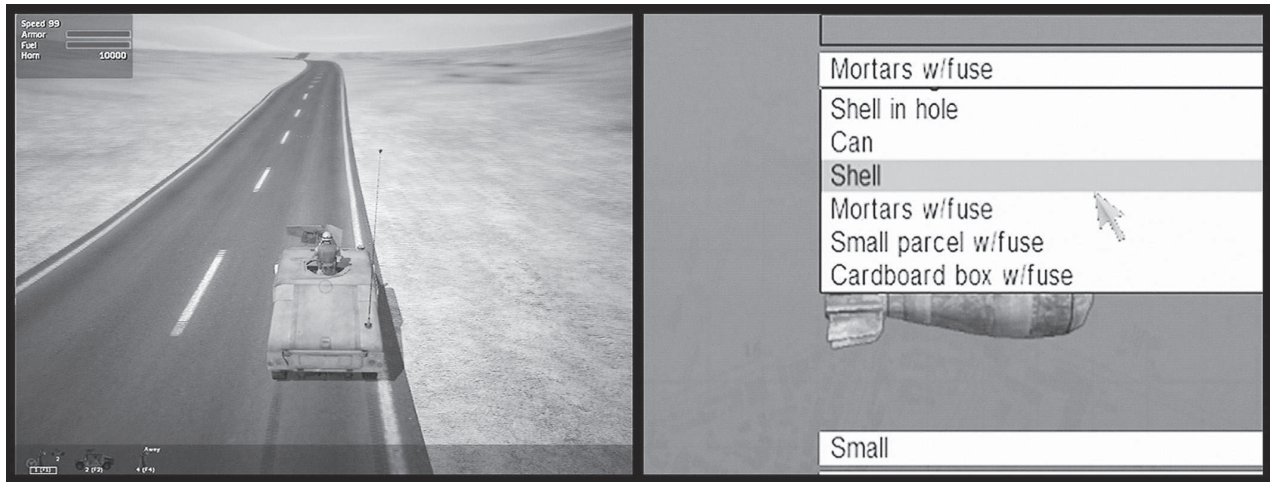
<sup>56</sup> Chez Thomas Ruff elles apparaissent uniquement sous forme de coordonnées dans la série des *Sterne* (1990-1992), basée sur des tirages de configurations célestes de l'Agence Spatiale Européenne (ASE), mais ne figurent pas dans les projets numériques récents.

<sup>57</sup> William Uricchio, «The algorithmic turn: photosynth, augmented reality and the changing implications of the image», *Visual Studies*, vol. 26, n° 1, mars 2011, p. 34. Traduction de l'auteur.

<sup>58</sup> Voir surtout Ralf Beil et Antje Ehmann, *Serious Games. War, Media, Art*, Ostfildern, Hatje Cantz/Mathildenhöhe Darmstadt, 2011.

adresse physique) ou chez Doug Rickard (sous la forme d'un lien Google qui permet de retrouver l'image dans Street View), rendant visibles les données informatiques sinon non lisibles<sup>56</sup>. A travers cette pratique d'explicitation, on peut conclure non seulement à une volonté d'inscription des images dans le réel, découlant de la démarche des artistes, mais également à un lien structurel entre image et métadonnée, critère de plus en plus essentiel de l'image automatisée. Par sa mise en réseau et son autonomisation, sa gestion informatique, son rapport au spectateur ou au réel redéfini, ce type d'image semble donc s'inscrire dans un tournant non pas simplement numérique, mais algorithmique, comme le suggère William Urrichio – le calcul produisant des alternatives au concept même de représentation défini par «un sujet stable inscrit dans une perspective à trois points»<sup>57</sup>. De nombreux travaux abordent ces mondes alternatifs, interrogeant leur rôle, leurs modes de fonctionnement ou leur relationalité. L'installation *Serious Games I à VI* (2009-2010)<sup>58</sup> de Harun Farocki juxtapose de manière programmatique des images «réelles» de conflits, des images de synthèse basées sur la réalité utilisée par les soldats pour la préparation au combat (fig. 28-29), des images opérationnelles de guerre et des réalités virtuelles à fonction thérapeutique, destinées à lutter contre le stress post-traumatique des opérateurs de ces





29/ Id.

dispositifs<sup>59</sup>. A une époque où les cibles des attaques de drones américains ne sont plus définies nominativement, mais calculées sur la base de probabilités algorithmiques, une multitude de réalités dans des formulations diverses se conjuguent et s'imbriquent de manière croissante, et leur énonciation artistique permet d'ores et déjà d'en comprendre certains enjeux.

<sup>59</sup> Voir les descriptifs des quatre installations *Serious Games* sur le site internet de l'artiste. Disponible sur [www.farocki-film.de](http://www.farocki-film.de) (dernière consultation le 4 novembre 2013).